MUSICA EN EL URUGUAY - FOLKLORE



1er Año
CICLO
BASICO

4 a. Edición

FERNANDO DIEZ SERRANO

educación
musical
apreciación I
2da Parte

Juicios y comentarios

De la lectura de los fascículos Educación Musical, apreciación I —Música en el Uruguay— del profesor Fernando Diez Serrano, surge una favorable impresión desde el punto de vista metodológico. Su contenido está realizado en un estilo ágil y ameno, adecuado didácticamente a la edad del alumno.

El paralelismo histórico-musical, por su metodología lleva una real incentivación, que despertará en los jóvenes estudiantes interés y curiosidad por nuestra Historia Nacional, ante ese desfilar de épocas en las que el autor los conduce con precisión y claridad.

ESTHER MARTINEZ URTHIAGUE

M. ELMA BARCALA DE ROIG

Profesoras de Metodología y Didáctica de la Historia en el Instituto de Profesores "Artigas"

A través de mi larga carrera docente he tenido muchos y muy buenos alumnos que posteriormente han tenido brillante actuación. Entre ellos figura Fernando Diez Serrano, el joven autor de este libro Su equilibrada mente y su indudable talento musical le han permitido realizar en admirable síntesis esta obra que en nuestra asignatura será de gran ayuda para profesores y alumnos.
Por ello, al felicitarlo por su generosa contribución a la enseñanza, me enorgullesco de haberlo contado ayer, entre mis mejores alumnos y hoy, entre mis dilectos amigos.

JUANA BAROFFIO DE VIERA

Prof. de Historia de la Música IPA

Educación Musical, apreciación I del profesor Fernando Diez Serrano, constituye un trabajo serio, realizado con verdadero sentido pedagógico, que pasará a ser seguramente, un valioso auxiliar del estudiante.

La exposición de los temas y selección de ilustraciones, ha sido compuesta con indiscutible acierto. Su lectura, provoca y excita el interés en una materia que como la música, cada vez adquiere más importancia en el desarrollo integral del ser humano.

YOLANDA PEREZ ECCHER DE SCOSERIA

Directora Dpto. Musicología Conservatorio Universitario

Educación Musical, apreciación I —Música en el Uruguay— para el Ciclo Básico, viene a cubrir un profundo vacío en la formación de nuestra juventud.
El profesor Fernando Diez Serrano ha puesto en forma metódica y ágil los aspectos básicos de nuestra cultura musical tradicional, dando aplicación práctica y accesible al conocimiento de los estudiantes de la Enseñanza Media, los importantes frutos de la investigación de los grandes musicólogos rioplatenses como Carlos Vega y nuestro inolvidable Lauro Ayestarán fundamentalmente, completándolos con las suyas propias.

NELLY SUAREZ DE MONTESDEOCA

Prof. de Danzas Folklóricas

Fernando Diez es un investigador profundamente informado, profesor vocacional, compositor.
Revela su capacidad al presentar una obra que es valiosa ayuda para profesores y estudiantes.
Libro que por su enfoque y diagramación, resulta de gran interés didáctico, ya que une a un lenguaje claro y objetivo, accesible a los jóvenes, un gran poder de síntesis.
Le quedamos agradecidos.

OLGA PRESA
Prof. de práctica docente
Ed. Musical

El texto de referencia acusa destacables méritos, como solidez conceptual, claridad expositiva, buena adaptación al programa del ciclo básico, lo que significa un considerable aporte al proceso evolutivo de la asignatura. Su utilización será muy beneficiosa para los jóvenes estudiantes.

JULIETA PREVE DE FERRAND
Prof de práctica docente
Ed. Musical

El profesor Fernando Diez Serrano con su obra Educación Musical, apreciación I —Música en el Uruguay— presenta una síntesis accesible, de amena lectura, que favorece el conocimiento mediante buenos ejemplos e ilustraciones demostrando versación sobre el tema y lo que es más importante el manejo del factor pedagógico y didáctico.

MARIA C. JAURENA DE VELASCO LOMBARDINI
Prof. de Ed. Musical

El texto del profesor Fernando Diez Serrano, aparte de ser valioso para la enseñanza, cubre un vacío que naturalmente se produjo con la aparición de los nuevos programas de Educación Musical. Por su sencillez y objetividad, es de gran utilidad para la información y comprensión del estudiante.

MARIA ESTER PREVE
Prof. de práctica docente
Ed. Musical

He leído con mucho interés los fascículos sobre "Música en el Uruguay" del profesor Fernando Diez Serrano, destinados a la educación musical de acuerdo con los programas de la enseñanza media.
El profesor Diez Serrano evidenció tempranamente su clara vocación, distinguiéndose como un estudioso de la historia de la música y como un educador consciente de sus amplias posibilidades culturales.
Los fascículos que ha preparado responden muy bien a las exigencias de la enseñanza de esta disciplina para la que fueron escritos, y contienen un material ilustrativo que los hace amenos y atrayentes.
Me satisface especialmente que el profesor Diez Serrano se afilie a la tesis de que el Maestro Francisco José Debali es el autor de la música del Himno Nacional, tesis que he defendido siempre y que considero la única correcta histórica y musicalmente.
Felicito sinceramente al profesor Diez Serrano por el esfuerzo que significa la publicación de estos fascículos, que serán beneficiosos para la cultura musical del país.

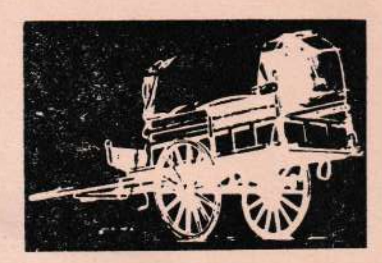
HUGO BALZO

El folklore criollo

El término anglosajón **"folklore"** significa "saber del pueblo". Fue propuesto en 1846 por el anticuario inglés William John Thoms.

■ Carlos Vega define al folklore como **"la ciencia de las supervivencias inmediatas"**, puntualizando que **las supervivencias son hechos que adopta y adapta el pueblo y arraigan en él** y que las supervivencias son inmediatas, puesto que permanecen temporal y espacialmente junto a otras vivencias pertenecientes a los centros culturales superiores.

■ Configuran **hechos folklóricos**, infinidad de bienes espirituales y materiales: leyendas, dichos, juegos, ritos, arte, usos, enseres, creencias, etc. que el pueblo mantiene de culturas primitivas, así como recibe permanentemente los desplazados por los centros cultos.



Carreta, **hecho folklórico, supervivencia del coloniaje.**



Moderno camión, **producto de los centros culturales más avanzados.**



Rayuela.
"Juego de niños".

Los hechos folklóricos, como organismos vivos, sufren cambios permanentes por motivos funcionales, que van desde el estado naciente al vigente e incluso mueren.

"Las llamadas" dentro del Carnaval montevideano presentan una serie de hechos, bienes folklóricos ancestrales, permanentemente renovados.

■ Nuestro folklore criollo trasciende la actual demarcación territorial uruguaya. Se extiende por gran parte de América y ofrece múltiples variantes.

música culta folklórica y popular

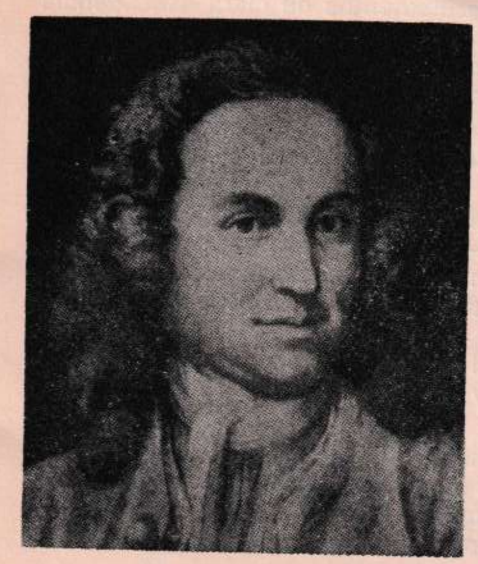
La música, que es la única forma de comunicación que consiste exclusivamente en la organización del material sonoro, es parte de la vida. Como plasmación de los pueblos, refleja acumulación de experiencias, emociones y pensamientos que parten del pasado y penetran en el futuro.



Comparsa en un desfile de "Llamadas"

Tradicionalmente, los musicólogos distinguen tres ámbitos en su desarrollo: folklórico, popular y culto.

La **música culta** puede explicarse como **música tamizada.** Refleja el espíritu de un compositor inserto en la historia. que



J. S. Bach, considerado el más grande compositor de todos los tiempos.

imprime en su obra su infinitud conceptual y artística con fuerza y magnitud. Oscila entre lo cerebral y lo vital, producto de una copiosa acumulación de recursos, consecuencia de reiterados aportes de una multitud de artistas de diversas generaciones.

La **música folklórica,** conformada por canciones, acompañamientos de danza o canciones danzadas, configura una creación sobreviviente de origen anónimo, trasmitida oralmente, siempre renovada, que experimenta mutuas influencias entre generaciones y pueblos. Configura grandes reservas morales y artísticas.

La **música popular** refleja la media o nivel de captación sonora del pueblo, resonancia de la música folklórica y consecuencia en lo técnico de la música culta. Comprende canciones generalmente danzadas u obras que están en el dominio del pueblo.



Carlos Gardel, heraldo de la música popular rioplatense.

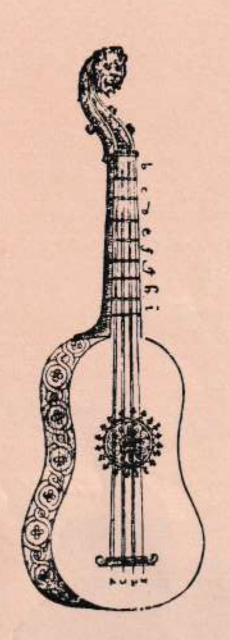
La guitarra

La **guitarra** es un instrumento de cuerdas pulsadas con mango. Su origen es muy oscuro. Aparece en Europa alrededor del siglo XIII, presentando elementos de clara ascendencia grecolatina, junto a características islámicas. Numerosos musicólogos, sostienen que procede de la qîtâra islámica que al españolizarse, se transformó en guitarra.

■ Ya en el siglo XV, se diferenciaba muy poco de su forma actual, aunque, constaba sólo de tres cuerdas dobles y una simple.

Desde comienzos del siglo XVI, es eclipsada por la vihuela —especie de guitarra grande— hasta que al promediar el siglo, se impone definitivamente en todo el territorio español dotada de cinco cuerdas y, un siglo más tarde, alcanzó especial predilección en muchos países.

En la segunda mitad del siglo XVIII, se efectuó la supresión de las cuerdas dobles y se hizo adopción definitiva de la sexta cuerda.



Típica guitarra del siglo XV.

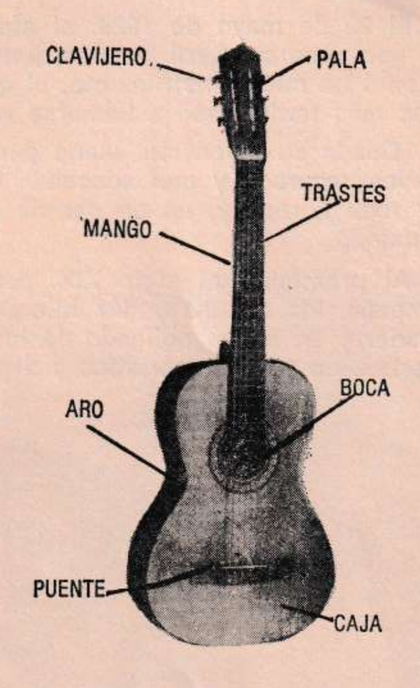
■ Actualmente, se compone de una **caja chata en forma de 8** con fondo ligeramente abombado y tapa superior plana, que presenta en su centro una abertura circular llamada **boca o terraja,** unidas por **aros** de altura uniforme en todo el contorno; un **mango recto,** dividido en **diecinueve trastes,** coronado por la **cabeza** o **pala** donde se sujetan **seis cuerdas** por medio de **clavijas** o de un **clavijero mecánico,** que pasan encima de la tapa y se sujetan en un **puente** transversal que se encuentra fijo en la parte ancha de la misma.



Guitarra española del siglo XIX.

La CLAVIJA es una pequeña pieza de madera, metal o marfil, alrededor de la cual se arrolla la cuerda para estirarla o aflojarla.

Llamamos TRASTES a pequeños filetes de metal o marfil que indican la ubicación de los sonidos.



■ La guitarra configura la expresión más típica y tradicional de la música española tanto como instrumento solista como en el acompañamiento de canto o danza.

■ Sabemos que penetró en la Banda Oriental desde los albores de la colonia y luego de una fecunda vida culta y popular en nuestro suelo, se folklorizó, como consecuencia de la trasmisión oral de su técnica y por consiguiente, ensanchó su color sonoro.

el acordeón

Acordión 1829

El **acordeón** es un instrumento de viento provisto de fuelle y teclado. Configura una de las aplicaciones del **sistema de lengüetas simples** —laminillas de metal que vibran por la acción del viento— conocido en la China muchos siglos antes de la Era Cristiana y reconcebido en Occidente por G. J. Grenie, alrededor del año 1800.

■ El 29 de mayo de 1829, el afamado constructor austríaco de instrumentos, Cyril Damián, junto a sus hijos Karl y Guido, patentó un nuevo instrumento, al que llamó acordión que, tres años más tarde, pasó a llamarse **acordeón.**

Desde su invención, viene perfeccionándose en busca de nuevos recursos y una adecuada calidad sonora. Se difundió por toda Europa y, en un par de años, se extendió por todo el mundo.

■ Al promediar el siglo XIX, dos modelos invaden nuestra campaña, los de una y dos hileras, y pasada una década, se convierte en apoyo obligado de las danzas rurales, a las que imprime un tono humorístico y divertido.



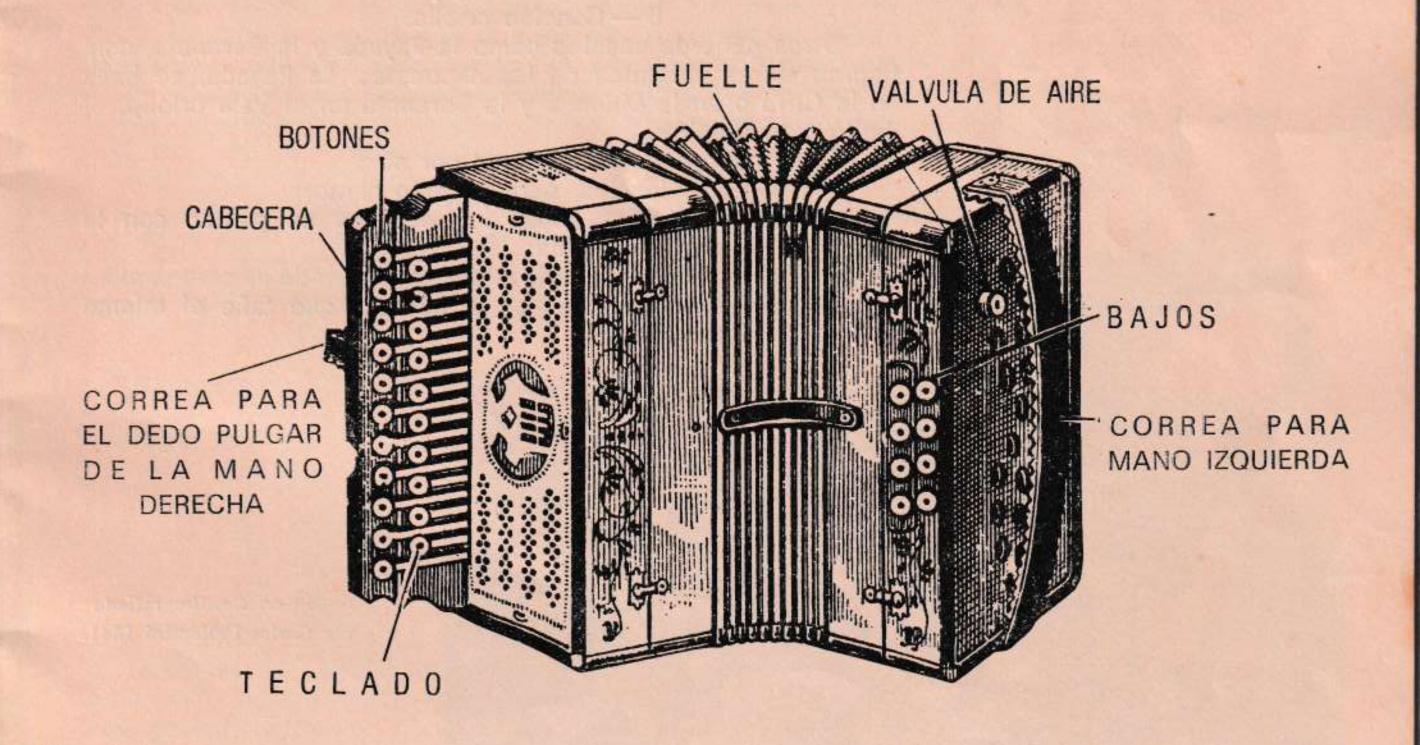


Acordeones de una y dos hileras.

Los acordeones, de una o dos hileras, se componen de una **caja** prismática que comprende un **fuelle** con varios pliegues, ubicado en la parte media, coronada por una **cabecera** o **tastiera,** enclavada encima, al borde del lado posterior, donde se apoya un **teclado** de una o dos hileras de botones —10 o 21— y 4 u 8 en la parte delantera del otro extermo que, tradicionalmente, se denominan **bajos** y emiten **acordes.**

Un ACORDE es un sonido complejo; emisión simultánea de tres o más sonidos.

Estos acordeones son **bisonoros,** cada botón, produce dos sonidos, uno al abrir y otro al cerrar el fuelle.



5

El cancionero folklórico criollo

Llamamos CANCION a todo texto cantable.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX —dentro del ámbito campesino del territorio uruguayo— se distinguen varias especies del cancionero folklórico criollo, muchas de las cuales, aparecen también en Argentina, Brasil y otros países. Estas, se reducen a seis formas musicales de la **canción:**

1 — **Estilo, Triste o Décima;**
2 — **Cifra;**
3 — **Vidalita;**
4 — **Milonga;**
5 — **Vals criollo** y
6 — **Canción criolla.**

Otros géneros vocales como la **Payada** y la **Serenata,** configuran claras variantes de las expuestas. La Payada, se basa en la Cifra o en la Milonga y la Serenata en el Vals criollo, el Estilo o la Vidalita.

Estos cantos se caracterizan por ser:

a — **individuales,** para un solo cantor;
b — **estróficos,** todas las estrofas se cantan con la misma melodía;
c — **silábicos,** a cada sílaba corresponde un solo sonido;
d — **acompañados por la guitarra que tañe el mismo cantor.**



Fogón criollo, litografiado por Carlos Pellegrini 1841.

■ El **Estilo,** que es la especie más cultivada en nuestro país, se entona sobre una décima o espinela —estrofa de diez versos octasílabos— con el apoyo de una guitarra, que lo matiza con punteos, rasgueos y acordes sueltos. Normalmente es melancólico y toma cuatro décimas.

En general, se conforma por una serie de pies rítmicos básicos que el cantor modifica a su antojo.

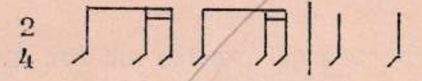
Su forma tradicional, consta de tres partes o secciones **—Tema-Cielito-Final—**, modeladas en base a una sola tonalidad, de ordinario delimitadas por unos pocos rasgueos y, precedidas por una breve introducción instrumental, llamada "punteo" o "alegre".

La **primera parte A** o sea el Tema —cuyo movimiento es moderado, elaborado en 2/4— toma los cuatro primeros versos de la décima; la **parte media B,** o Cielito, presenta un cambio de compás —se desarrolla en un 6/8 con un movimiento más vivo— musicaliza los versos del cinco al ocho y, la **parte final a,** retoma la primera frase con su movimiento inicial, para concluir con los dos versos finales.

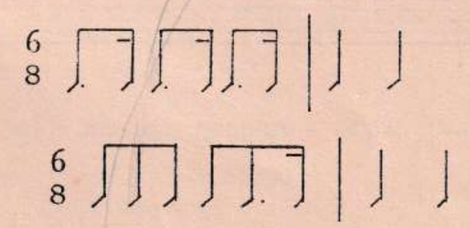
He aquí su esquema:

Introducción A B a

La fórmula rítmica tradicional del Tema del Estilo es:



la del Cielito presenta dos variantes importantes:



Actualmente, está muy extendido, tanto en nuestro país como en la Argentina. La **Tonada** chilena, puede perfectamente parangonarse al Estilo.

Eduardo Fabini imprimió la esencia del Estilo en la música culta.



Eduardo Fabini

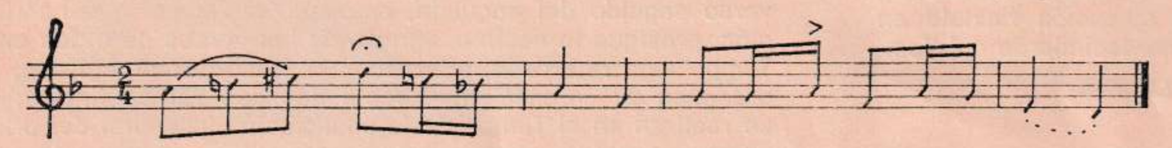
MEMORIAS A ARTIGAS

(Estilo)





y en-tre el con-cier -to ar-mo-nio-so— de flo - res, a - ves y es - pi -gas.—



re - sue-ne el nom-bre de Ar - ti - gas co-mo un e - co mis - te - rio - so.

— hasta aca —

Artigas fue el gran guerrero
que luchando en cien batallas
a estas playas uruguayas
libertó del extranjero;
él fue el deseado lucero
que en la patria apareció,
el criollo puro alumbró
en las noches de sus penas
para romper las cadenas
con que un rey lo esclavizó.

Siempre altivo y generoso,
por no rendir su bandera,
por fin en tierra extranjera
fue a encontrar triste reposo;
allí murió el valeroso
sin dar remedio a sus males
y al pisar en los umbrales
de la inmensa eternidad
"Patria, dijo, y libertad
les dejo a los orientales".

A N D A N T E, significa "el que anda", indica un Tempo lento.

EL RUBATO, consiste en una ejecución flexible en el mantenimiento del Tempo.

■ La **Cifra** se caracteriza por un diálogo permanente entre el cantor y su guitarra. En sus comienzos se cantó con diversos metros poéticos, pero ya en los albores decimonónicos, tomó exclusivamente la décima.

Inicialmente, resaltaba la heroicidad, cantares de gesta o hechos de armas de los caudillos o las montoneras que forjaron la Patria; luego, se perfiló en las narraciones de hechos cotidianos, la crítica, la burla o la picardía. Hoy vive lozana en nuestra campaña.

Su ejecución, que se desarrolla dentro de un **Andante rubato,** comienza indefectiblemente con una introducción. Seguidamente se entona el primer verso en un Tempo retardado. Luego de un breve pasaje instrumental, se repite el primer verso seguido del segundo, entonado **a Tempo** y, a continuación, prosigue la décima, agrupando los versos de a dos en un Tempo algo retardado, alternados con acordes arpegiados, que preceden su entonación, excepto, los dos versos finales, que se realizan en el Tempo de la enunciación inaugural del primer verso y concluye con un breve rasgueo.

Esquema aclaratorio:

Andante rubato

Introducción — a Tempo
Primer verso — Tempo retardado
Breve pasaje instrumental
Primero y segundo versos — Tempo retardado
arpegio rasgueado
Tercero y cuarto versos — " " "
arpegio rasgueado
Quinto y sexto versos — " " "
arpegio rasgueado
Séptimo y octavo versos — " " "
arpegio rasgueado
Noveno y décimo versos — Tempo algo retardado
breve rasgueado final

Normalmente su melodía tiene una amplitud reducida que oscila dentro de un **intervalo** de cuarta o quinta que, ocasionalmente, se transforma en un recitado. A veces, el canto suprime algún rasgueo central y, frecuentemente, en los versos finales, redobla su canto con la guitarra, junto al canto, tañe en la guitarra la parte vocal al **unísono** o a la octava.

Llamamos INTERVALO a la diferencia de altura entre dos sonidos.

El UNISONO consiste en la emisión simultánea de dos sonidos de igual altura.



Gaucho oriental con su guitarra y su rebenque



Luis Sambucetti

■ La **Vidalita** es una canción dulce, sencilla y emotiva, tradicionalmente acompañada por guitarra, que expresa afectos íntimos.

■ Su forma, que es estática, se basa en **cuartetas exasílabas** en las que se interpola la **voz-estribillo vidalitá** de cinco sílabas métricas, sonoras o auditivas entre cada par de versos, al concluir el primero y el tercer verso.

Ejemplo.

Palomita blanca
Vidalitá
de piquito rosa
dile al mundo entero
Vidalitá
q'es mi patria hermosa

■ Tradicionalmente se ha pautado en forma arbitraria, falseando las acentuaciones de las palabras, al no coincidir con la acentuación del compás.

Carlos Vega, por un lado, y Wilkes y Guerrero Cárpena, por otro, plantean soluciones donde la acentuación del compás, coincide con el acento de los versos.

Carlos Vega, sostiene que como los versos presentan distinto metro, la melodía debe pautarse en distintos compases y, propone el uso de 4/8 para los versos largos y 2/8 para el estribillo.

Wilkes y Guerrero Cárpena mantienen el compás de 3/4, e inician la melodía en el segundo tiempo.

■ Actualmente, está plenamente vigente en nuestro medio rural.

■ Muchos compositores han escrito versiones vocales e instrumentales tanto en el terreno de la música culta como popular. En nuestro país, el primero que la introdujo en el ámbito culto fue Luis Sambucetti.

PALOMITA BLANCA

VIDALITA





Vihuela de mano
grabado de 1535.

■ Los orígenes de la **Milonga** se pierden en antiguas canciones estróficas españolas, entonadas al son de la vihuela o la guitarra.

■ Inicialmente, su melodía era corta de tono alegre y se adaptaba a diversos tipos estróficos —cuartetas, octavas, sextillas o décimas—. Mas, poco a poco, al desarrollarse en las zonas orilleras de las dos grandes urbes del Plata, va cambiando su carácter. Los arrabales transforman su rítmica. Ahora, caracterizada por un pie formado por **semicorchea - corchea - semicorchea;** le crean coreografía e imprimen un tinte compadrito.

■ He aquí su esquema rítmico básico:

$\frac{2}{4}$

■ Ya a comienzos del último tercio del siglo XIX, está plenamente extendida en la campaña como canción criolla. Actualmente, vive lozana en nuestro país, gran parte del territorio argentino y en el estado de Río Grande del Sur. En general, está precedida por una introducción instrumental efectuada en las cuerdas graves de la guitarra y su metro poético es la décima.

■ El vals invade nuestra campaña y prohija el **Vals criollo**, que se desarrolla como canto acompañado por guitarra o bien como sencilla forma instrumental, ejecutado por acordeón de una o dos hileras. Generalmente, presenta dos secciones que se repiten.

■ La **Canción criolla** deriva de antiguas canciones sentimentales, compuestas en diversos metros populares, dobles cuartetas, octavas, sextillas, etc. Musicalmente, se caracterizan por su acompañamiento que incluye un pie formado por corchea con punto, seguido de semicorchea. Entre las más conocidas, citamos "La loca Bequeló", la "Canción del Carretero" y "Yo vago sin rumbo".

■ La **Serenata,** cuyos orígenes se pierden en los albores de la humanidad, consiste en una canción nocturna para festejar a una persona. En general, exalta los atributos de la noche —la luna, las aromas, etc.— pero, principalmente, configura un medio romántico para la declaración amorosa, al pie del balcón o la reja de la amada. En nuestro medio —que se cantó desde los comienzos del coloniaje, hasta pasada la segunda década del siglo— se entonaba en base a la Canción criolla, al Estilo, al Vals criollo o a la Vidalita.



■ He aquí un antiguo ejemplo, modelado en base a la forma poética de la Vidalita.

Oye prenda mía

Vidalitá

Estas tristes quejas

Que tu tierno amante

Vidalitá

Te canta en las rejas

■ En nuestro país, la **Payada,** desarrolló dos formas de improvisación cantada: la **payada de contrapunto,** contienda cantada para dos y el **compuesto,** disputa cantada entre dos sobre un tema dado por la concurrencia o convenido de antemano. Inicialmente, los payadores, cantaban en animados contrapuntos con prestancia en forma viril, por Estilo o por Cifra, realzada por la guitarra, heroicas acciones de los patriotas u otros sucesos del momento, impregnados de sentimientos elevados, nobles y dignos, en las calurosas ruedas de los fogones. Luego, al concluir el siglo XIX, toma las fórmulas de la Milonga y, desde principios del siglo XX, la preferencia se centra en ellas. Entonces, la justa payadoresca, cambia su temática y, entabla chispeantes duelos en tono arrogante y desafiante, cargados de dichos y refranes sobre temas diversos, especialmente, la conquista de la mujer o luchas de arma blanca, ante la concurrencia expectante.

■ En la payada, el **contrapunto** estriba en la parte literaria. Plantea un canto estrófico, caracterizado por la alternancia permanente entre los dos contendores. Comienza con una breve introducción instrumental que tañe el primero y oficia como toque de atención a su enunciado; seguidamente, el segundo, responde, tomando la esencia de la estrofa enunciada, preludiada por un presuntuoso rasgueo que le permite elaborar una adecuada contestación, lo que retruca el primero y vuelve a contestar el segundo. Así, prosigue sucesivamente, hasta concluir en un fraterno acuerdo sonoro con un acorde de doce cuerdas.



Justa payadoresca.

Danzas Folklóricas

La danza, que constituye una coordinación de pasos y gestos ritmados, presenta una profunda compenetración con la música, tanto en los pueblos primitivos, como en las más antiguas civilizaciones. Mucha música, incluso grandes obras, desarrolla ritmos de danza.

■ Nuestras danzas criollas configuran una clara resonancia de múltiples aportes europeos. Son consecuencia, tanto de las danzas cortesanas, que se desarrollaron en los salones coloniales rioplatenses, como de una serie de bailes picarescos populares ibéricos, especialmente Fandango, Seguidillas y Boleras, que trajeron los españoles desde los albores de la colonización.

■ El español es un pueblo que danza y, su fama, como tal, es muy antigua. Existe una copiosa documentación gráfica del desarrollo de la danza en España, que se remonta a la prehistoria: precisamente, en la cueva de Cogul, Cataluña, se conserva una pintura mural del período paleolítico.

Fiesta en un jardín, *Amberger*



El baile de San Antonio de la Florida, *Goya*



Mujeres bailando alrededor de un varón, *pintura prehistórica, cueva de Cogul cerca de Lérida, España*

Según el eminente musicólogo argentino **Carlos Vega,** las danzas rioplatenses, coreográficamente, pueden disponerse en tres ciclos:

a — **colectivas,** realizadas por grupos masculinos, femeninos o mixtos que no actúan como pareja;

b — **individuales,** desarrolladas por un solo individuo, mujer o varón;

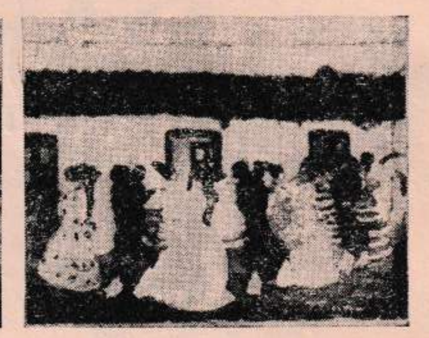
c — **de pareja,** varones y mujeres se reconocen y actúan como compañeros en forma **suelta** o **tomada.**



Carlos Vega

Las parejas pueden danzar de "a dos", **con independencia** de otros participantes del baile o **con interdependencia:** "en cuatro", coordinando las evoluciones de dos parejas o bien, **en conjunto,** coordinando las evoluciones de varias parejas. Según el carácter pueden ser **picarescas** o **apicaradas** o **graves-vivas**. En las graves-vivas, "alternan movimientos lentos con movimientos alegres" y, en las picarescas y apicaradas, movimientos ágiles, vivaces, ejecutados generalmente con pañuelos, castañetas y zapateos.





Bailes a dos, en cuatro y en conjunto. Gato, Gato y Pericón, *óleos de Pedro Figari*

historia

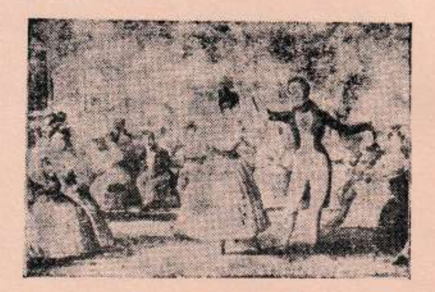
Se cree que el pueblo del Uruguay bailó, desde las postrimerías del siglo XVIII, la **danza de las cintas,** danza colectiva procedente de la Madre Patria, junto a nuestras tres grandes rondas corales, danzas de conjunto de pareja independiente, procedentes de la contradanza:

cielito,
media caña y
pericón

formas que en sus orígenes fueron canciones danzadas. El cielito y la media caña también se dieron como canciones independientes y, el **malambo,** única danza individual criolla, practicada en nuestro suelo.

■ Seguramente, poco más tarde, afloran el **gato** y la **refalosa** o **resbalosa,** que posiblemente surgieron en el Perú y, la **huella,** danzas picarescas, apicaradas, generalmente bailadas "a dos" o "en cuatro".

■ Según Lauro Ayestarán, el **minué montonero,** que pertenece al subgrupo de las graves vivas, se coordina, durante la tercera década decimonónica.



Minué, *litografía de Carlos Pelegrini*

■ El cielito, la media caña y el minué montonero se mantienen vigentes hasta mediados del siglo XIX. El pericón, que gozó una vida más prolongada, alcanza alrededor de 150 años. La documentación referente a las otras danzas se limita a vagos recuerdos de algunos ancianos y escasas citas literarias.

■ Desde 1840 aproximadamente, surge una nueva promoción. Se desarrollan en nuestro suelo algunas danzas del llamado **fandango riograndense** —rótulo que agrupa los bailes campesinos del Estado de Río Grande del Sur, Brasil, de mediados del siglo XIX— como la **chimarrita** y el **carangueijo,** junto a la **polca** y la **mazurca** —llamada más tarde **ranchera**— y el **chotís** o **ciote,** las que a excepción de la ranchera, que subsiste hasta promediar nuestro siglo, se pierden en las postrimerías del XIX.

■ La primera referencia que conocemos, dentro del ámbito rioplatense, data de 1789. Consiste en unas anotaciones de Antonio de Pineda, integrante de la célebre expedición de exploración e investigación de Malaspina y Bustamante y Guerra, sobre costumbres del gaucho de la Banda Oriental del Uruguay, existente en el Archivo del Museo Naval de Madrid, donde expresa "...si es invierno, juegan o cantan unas raras seguidillas, que llaman de cadena, o el pericón, o el malambo..". Pero, al mencionar el pericón, no tenemos certeza de que se refiera a nuestro gran baile nacional, puesto que, en el transcurso de las primeras décadas del siglo XIX, se aplica el término pericón como expresión genérica de baile e incluso como sinónimo de bastonero. Carlos Vega sostiene que el cielito, el pericón y la media caña se confunden en la crónica, porque al principio fueron un solo baile.

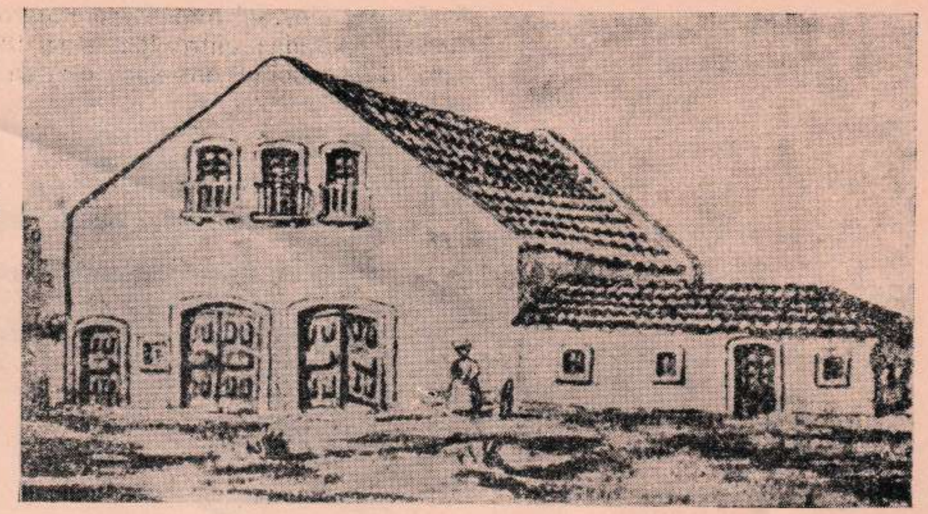


Cielito bajo el monte,
detalle óleo Figari

■ Francisco Acuña de Figueroa, —autor de la letra de nuestro Himno Nacional— en su "Diario del Sitio de Montevideo", relata que el 1º de mayo de 1813, los patriotas, como en oportunidades anteriores, entonaron un cielito, al pie de las murallas de la Ciudadela y, según Alejandro Magariños Cervantes, la media caña se practicaba en nuestros salones, ya en 1820.



La Media Caña,
litografía de Carlos Pelegrini



Casa de las Comedias,
dibujo Besnes Irigoyen 1830

■ El salón, el teatro y más tarde el circo fueron grandes difusores de nuestras danzas vernáculas. Se conserva un programa que testifica la puesta en escena del célebre **sainete criollo** de Callao, "El Gaucho" o "Las Bodas de Chivico y Paula", al promediar la segunda década decimonónica, obra que incluye pericón, cielito y media caña.

El SAINETE consiste en una pequeña pieza escénica de carácter jocoso y popular que incluye canto y danza.

■ Retrotrayéndonos a 1816, nos encontramos con un códice de la Ciudad de Arequipa en Bolivia, que contiene un cielito titulado "Cielito, baile de Potosí", sin duda, la más antigua pautación conocida de una danza rioplatense. Pero, lamentablemente, la única versión de cielito que poseemos en el Uruguay, pertenece a un pericón de Leopoldo Díaz, publicada en 1891.

■ Hacia 1839, aparece una fantasía titulada "El placer de los vencedores ha dedicado esta media caña al Maestro Mayor del Ejército", en medio de la ya mencionada composición descriptiva de Francisco José Debali, "La Batalla de Cagancha", primera pautación conocida en nuestro medio y, seguramente, en todo el ámbito rioplatense. Nuestros folkloristas han adoptado otra, compuesta o anotada por Debali en 1843.

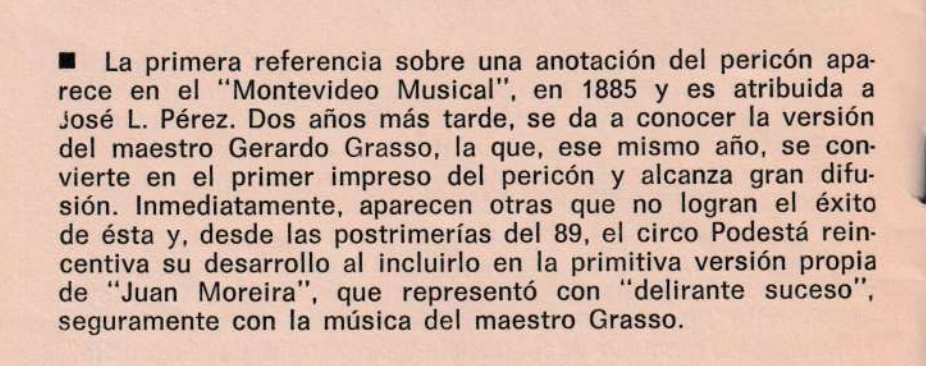
■ En cambio, del minué montonero, se conservan nueve versiones, pautadas entre los años 1844 y 1845. Varias son de autor desconocido, entre las que se incluye la más antigua.



Manuscrito Minué Montonero, *colección Lauro Ayestarán*



Gerardo Grasso

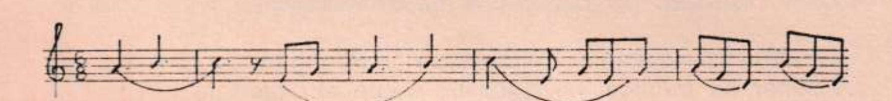


■ La primera referencia sobre una anotación del pericón aparece en el "Montevideo Musical", en 1885 y es atribuida a José L. Pérez. Dos años más tarde, se da a conocer la versión del maestro Gerardo Grasso, la que, ese mismo año, se convierte en el primer impreso del pericón y alcanza gran difusión. Inmediatamente, aparecen otras que no logran el éxito de ésta y, desde las postrimerías del 89, el circo Podestá reincentiva su desarrollo al incluirlo en la primitiva versión propia de "Juan Moreira", que representó con "delirante suceso", seguramente con la música del maestro Grasso.

■ El documento más antiguo que conocemos, referido a la danza de las cintas, es un poema de Paulino Lucero —seudónimo de Hilario Ascasubi, poeta argentino exilado en nuestro país— donde describe los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución, en la Plaza Matriz de Montevideo. Relata que "bailando, se pusieron a trenzar unas cintas de la patria. . ." y versos después, agrega "bailando hasta destrenzar las cintas completamente".

■ En cuanto al malambo, Isabel Aretz asegura que se conserva aún en el Uruguay. La música se modela en base a un tema **ostinato** sonoro, más rítmico que melódico, confiado a la guitarra. Helo aquí:

Se llama OSTINATO a una melodía más o menos breve que se repite constantemente.



■ El gato se bailó dentro de la actual demarcación de nuestro país, durante la primera mitad del siglo XIX y a comienzos del XX.

■ Lauro Ayestarán, a quien debemos la mayor parte de las investigaciones musicológicas del País, entre sus múltiples grabaciones **"in situ"** e **"in vitro"**, recogió una hermosa huella de 1957 en la ciudad de Tacuarembó a Héctor Venavides, anciano que entonces contaba con setenta y cinco años de edad, oportunidad en la que aseguró a nuestro ilustre musicólogo que su padre la bailaba.

Llamamos grabación "IN SITU", a la tomada directamente del informante en su medio natural en forma espontánea e "IN VITRO" cuando ésta es concertada.

■ Ayestarán, que ha grabado numerosas mazurcas en el interior de la República, menciona un aviso comercial, publicado en el "Comercio del Plata" del 12 de febrero de 1851, que ofrece a la venta, mazurcas junto a polcas y chotís, entre otras partituras. Pero, un año antes, aparece "La Orientalita" considerada la primera polca uruguaya.



Lauro Ayestarán

■ La **polca rural uruguaya** constituye una especie diferenciada de la europea y gozó de gran popularidad en la campaña, especialmente en el departamento de Canelones, donde aflora la **polca canaria** que consta de una sola parte y normalmente es cantada. Lauro Ayestarán registró numerosas polcas a las que llamó "polcas de acordeón" las cuales presentan dos secciones que se repiten como las europeas, adaptadas al acordeón de una hilera, cargadas de floreos.

■ La **chimarrita o simarrita** es canción danzada con paso de polca, cuya letra formada por cuartetas octosílabas se canta en un portugués castellanizado y alude al nombre de una mujer, llamada también China Rita. Su auge puede situarse hacia 1880. En las postrimerías del siglo XIX, se bailó en forma **enlazada, tomada.** Se conservan pocas versiones.

Nuestros gauchos la llamaban "limpia bancos", puesto que, al sonar su música, no quedaba nadie sin danzar.

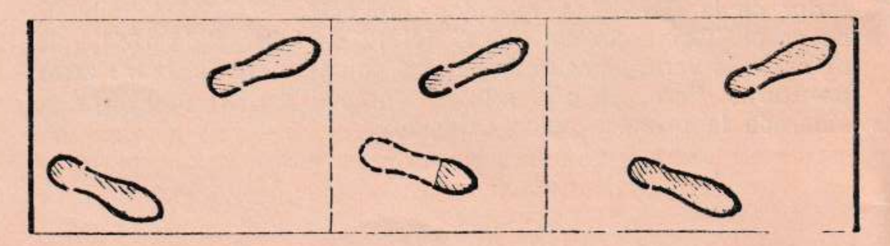
paso básico

Llamaremos **paso básico** al paso fundamental, que se usa en la mayoría de nuestras danzas. Se desarrolla en un ciclo de tres movimientos que cubre la duración de un compás:

1er. movimiento — paso natural con un pie, avanzando;

2do. movimiento — con el otro pie, se da un medio paso, apoyando la punta a la altura de la mitad anterior;

3er. movimiento — se efectúa un medio paso.



Estos ciclos, normalmente, se inician con el pie izquierdo y se suceden en forma alterna: pie izquierdo I, y pie derecho D:

I D I, D I D, I D I, etc.

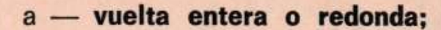


Vuelta entera

principales figuras

Las danzas, coreográficamente, se distinguen por la ordenación y coordinación de las figuras que los bailarines delínean. Si bien muchas desarrollan figuras particulares, existen varias que se repiten con frecuencia, a las que denominamos principales o fundamentales, realizadas por parejas individuales o por la conjunción de dos o más parejas.

Entre las efectuadas por parejas individuales, mencionamos:



a — **vuelta entera o redonda;**

b — **media vuelta;**

c — **giro;**

d — **doble giro** o **giro final** y

e — **zapateo y zarandeo**

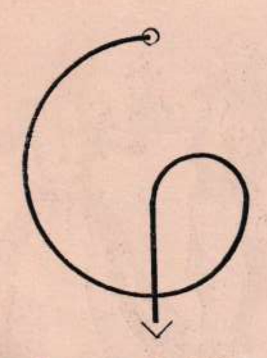
En la **vuelta entera** o **redonda,** los bailarines realizan danzando el recorrido de una circunferencia completa —hasta volver a su lugar inicial— en el sentido opuesto a las agujas de un reloj.

La media vuelta se efectúa en el mismo sentido que la redonda. En ella, los bailarines "cambian lugares", saliendo de su sitio, avanzan un semicírculo, hasta ubicarse en el opuesto.

El **giro** configura una vuelta completa cuyo recorrido es individual o particular. Cada bailarín realiza, con independencia de su pareja, un círculo, en un espacio menor que la mitad del sitio existente entre ambos.



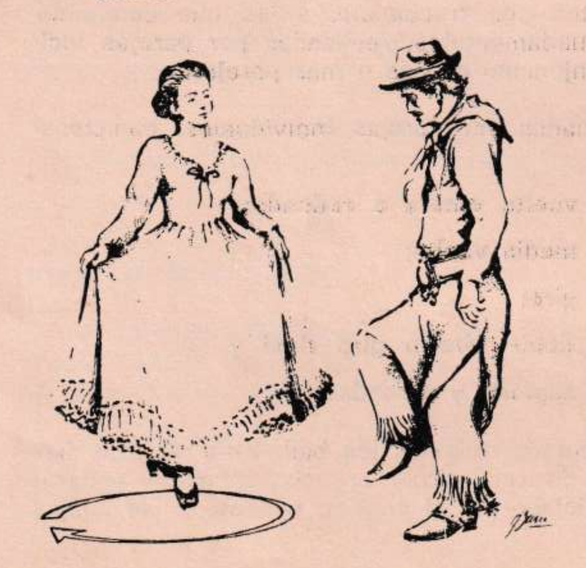
Giro



Esquemas de doble giro.

En el **doble giro** o **giro final**, los bailarines, luego de recorrer medio círculo, cierran la figura por la derecha, casi en el centro y giran rápidamente, para terminar enfrentándose.

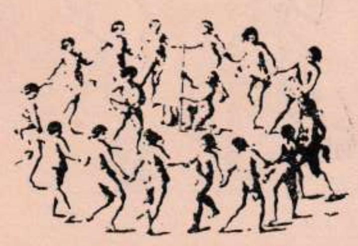
Zapateo y **zarandeo** son figuras típicas del caballero y la dama respectivamente que, en general, se realizan simultáneamente. Ambos, enfrentados, lucen sus habilidades. El varón, con el zapateo, homenajea a la dama, mediante elegantes, ágiles y vistosas figuras, las cuales realiza golpeando o deslizándose sobre el piso, a los que responde ésta, con delicados movimientos, valiéndose de su falda la que sube y mueve con gracia.



Zapateo - zarandeo.

Las de conjunto más usuales son:

a — **ronda,**
b — **calle** y
c — **cadena.**

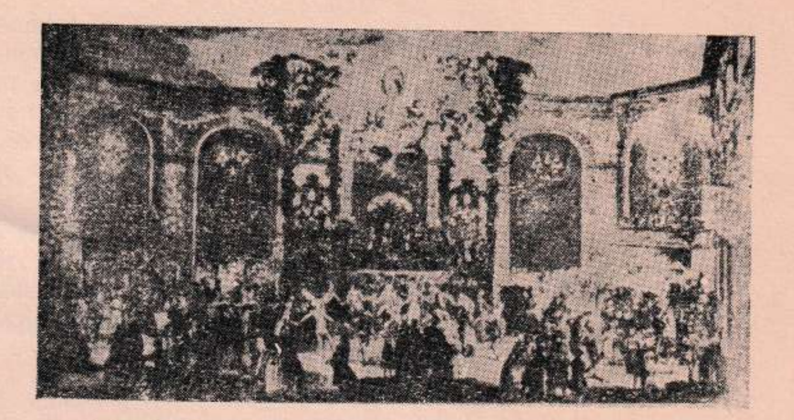


Baile araucano, 1775.

La **ronda o rueda,** cuyos orígenes se pierden en la prehistoria, constituye la figura más elemental de danza colectiva o de conjunto. En ella los bailarines, normalmente tomados de la mano, realizan una marcha en forma circular.



Kai in chen mu tan,
danza de Corea



Sala de fiestas de la Plaza Dauphine en el siglo XVIII,
grabado de época



Ronda en el Río de la Plata

La danza en **hileras o calle** es mucho más moderna. En esta figura, los bailarines forman dos líneas paralelas. En general, se agrupan en parejas, colocadas unas frente a otras, en las que la dama se ubica a la derecha de su compañero. También se forman con bailarines de un mismo sexo, enfrentados a los del sexo opuesto.

En la **cadena**, que es una clara variante de la ronda, varones y mujeres describen una sinuosa vuelta entera, en sentido contrario, acercando la mano derecha a un compañero y la izquierda al otro, sucesivamente, sin estrecharlas.



Cadena

algunos otros elementos coreográficos

Isabel Aretz expresa que, seguramente, **las coreografías de nuestras danzas "son producto híbrido de la antigua libertad de expresión y de la esquematización posterior, introducida por vía culta con los maestros de danzar".**

En muchos casos, no se conocen versiones "al natural", lo que nos obliga a atenernos a descripciones de tradicionalistas serios. Aquí en el Uruguay, la señora Flor de María Rodríguez de Ayestarán ha reconstruido veinte, basándose en estudios de su esposo.

■ Seguramente, la **danza de las cintas** o **danza de trenzar** se bailó con entusiasmo patriótico, como antorcha para exaltar el sentimiento nacional. La vuelta al mástil, trenzando y destrenzando listas con los colores patrios, configura un claro símbolo cívico del "árbol de la libertad", pródigo en frutos morales y espirituales.

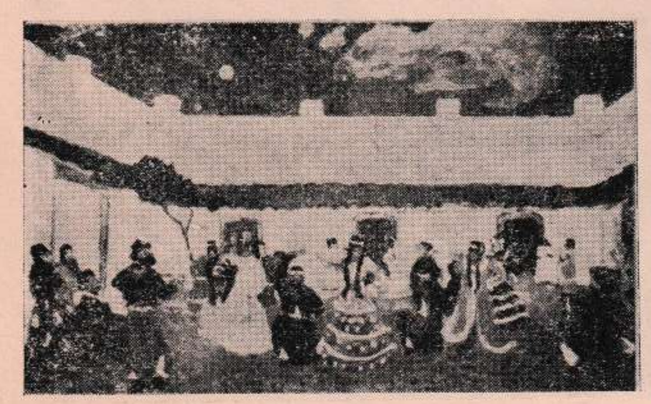
■ El **malambo** es danza brusca y ruda de varones. Se ejecuta exclusivamente, con movimientos de piernas y pies, en forma individual, con un solo bailarín o, **en contrapunto,** donde a semejanza del tanteo de pulso o la payada, dos o más contendores se desafían. Los malambistas danzan alternadamente, ostentando aguante y destreza, ante una concurrencia entusiasta que los presiona e incluso, cruza apuestas.

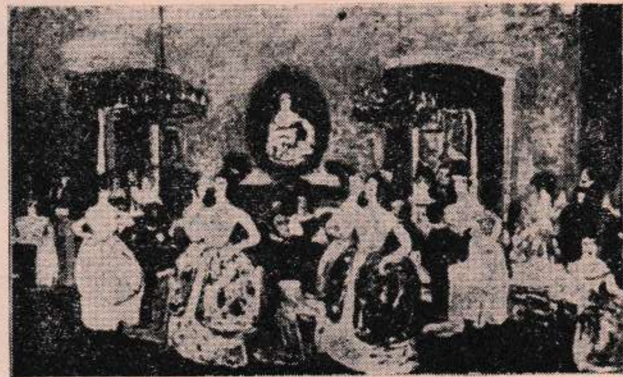
El Malambo.
colección de Antonio Barceló

En el desarrollo del **pericón** "al natural" se distinguen dos épocas: la "antigua", de carácter social, que se extiende hasta promediar la segunda mitad del siglo XIX y, la "segunda", de corte patriótico, retomada por el pueblo, a partir de 1889, debido al gran éxito circense, cuya coreografía se basó en aportaciones del doctor Elías Regules, junto al auge de las anotaciones de su música, etapa en la que surge una variante de salón, hacia 1906 aunque, ya entonces, comienza a declinar.

Actualmente, se conocen alrededor de setenta figuras que el bastonero adecúa en función de sus posibilidades, dentro de las que se incluye, la partitura musical o la grabación que se dispone. Tradicionalmente, se eligen veinte, entre las que siempre figura el "Pabellón", como símbolo de nuestra Bandera Nacional que, según relata José Podestá, fue concebida en 1893, en base a datos folklóricos proporcionados por Alberto Palomeque, que la vio bailar en el departamento de Tacuarembó.

Inicialmente, estas figuras fueron cuatro, mas, poco a poco se multiplicaron, en función de las innúmeras adaptaciones que realiza el pueblo. Recién en 1876, aparece la primera anotación coreográfica conocida en el Uruguay perteneciente a Alcides De María, la que consta de ocho figuras.





Pericón y Pericón Colonial, ***óleos de Figari***



El Cielito en el Campo,
litografía de Carlos Pelegrini

En 1882, aparece una dudosa descripción tardía de la **media caña,** como danza de conjunto, primera que se conoce en el Río de la Plata, perteneciente al famoso tradicionalista argentino Arturo Berruti.

Del **cielito,** se conocen dos variantes coreográficas: "cielito en batalla", en la que al parecer, mujeres y varones inauguran la danza, enfrentados en hileras o calle y "**cielito** con bolsa", llamada así, según Lauro Ayestarán, por la "**bolsa**" o rueda que forman los bailarines para decirse las relaciones.

vestuario

El atuendo de nuestros gauchos y chinas no es homogéneo puesto que seguramente, la moda, antes como hoy, no logró generalizar su caprichosa línea de prendas y colores. Diversos documentos literarios y pictóricos atestiguan la vestimenta que llamaremos de **paisanos antiguos,** cuyo uso se extiende hasta promediar el siglo XIX. Posteriormente, se remodeló y sus características han venido transformándose hasta nuestros días, lo que ha posibilitado una vigencia esencialmente permanente.



Vestuario de paisanos antiguos

Vestuario Comparado

china

- blusa escotada;
- falda ancha muy fruncida en la cintura;
- peinado con raya al medio y moño apretado en la nuca o una trenza;
- normalmente bailaba descalza.

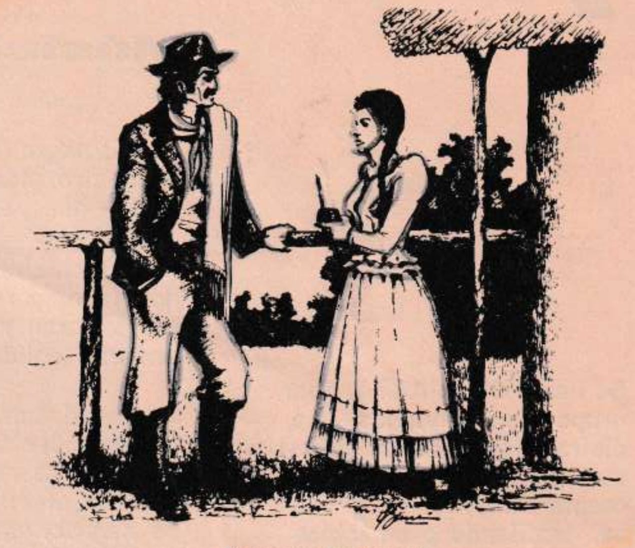
el varón

- Camisa blanca, roja o rayada, de manga larga bien holgada. Usaba los puños tanto cerrados como "arremangados".
- pantalón cortón, desde donde sobresalía un calzoncillo liso que ajustaba en las botas o bien, un hermoso calzoncillo cribado —bordado— con flecos, puntillas e, incluso volados que lucían encima de las botas;
- botas de potro, abiertas en la punta, confeccionadas por el mismo;
- resguardaba sus piernas con un chiripá —paño que cubre de la cintura abajo, levantado entre las piernas— o con un culero, prenda confeccionada con una pieza de cuero enteriza, abierta en la delantera, ambas, sujetas con una faja;
- ceñía su cintura con un tirador de cuero o paño, al que fue agregándole monedas de oro o plata, a manera de hebilla;
- sombrero "panza e' burro", modelado en forma cónica o vincha, simple tira o faja de tela;
- chaleco o corralera, comúnmente en colores oscuros;
- pañuelo anudado al cuello o a la cabeza o bien, a media espalda;
- poncho consistente en un tejido rectangular, con abertura en el centro, donde se pasa la cabeza, que llevaba puesto o bien doblado al brazo o sobre el hombro.
- A veces usaba espuelas que colocaba en la parte posterior de la bota o sobre el talón desnudo.



Antigua espuela.

"Antiguo" y 'Moderno'



Vestuario 'moderno'

china

- blusa muy adornada con falda y manga abullonada;
- falda ancha con amplias enaguas almidonadas, provistas de volados y encajes.
- peinado con raya al medio y dos trenzas;
- usaba zapatos de tacón con medias blancas o negras.

el varón

- camisa de diverso corte;
- bombacha —pantalón ancho cuyos extremos terminan en forma de campana— de variado color;
- botas fuertes;
- ocasionalmente, usa chiripá;
- cinturón de cuero, generalmente, recubierto con monedas, sostenido por una rastra —sarta de medallas o monedas— que habitualmente lleva sus iniciales;
- sombrero blando de ala ancha;
- chaleco o saco;
- pañuelo anudado al cuello y
- poncho.



Grupo de reseros durante un descanso, presenciando una diversión, *pintura de Tito Saubidet*

7

Música Afro - Uruguaya

El negro, al igual que el conquistador y el colonizador, trae a nuestro medio capitalino sus valores —tradiciones y creencias— que por su condición, se diluyen en los preexistentes.

■ Lamentablemente, también se desdibujan sus danzas, dado que la mayor parte de las prácticas que realizaban en forma grupal, eran rituales —secretas y herméticas— de claro sentimiento solidario.

Se llama COMPARSA, a un grupo de individuos que, disfrazados, realizan acciones escénicas, generalmente con música y danza, desfilando o en tablas

■ Los documentos más antiguos que se conocen, referidos a la participación de los esclavos negros en actos públicos, se remontan a 1760. El "Libro de Acuerdos" del Cabildo de Montevideo atestigua entonces la participación de una **comparsa** de negros, que acompañó el cortejo, en la festividad del Corpus Cristi.

historia

■ Posteriormente, se modelaron danzas de negros —hoy totalmente extintas, desaparecidas— **"calenda", "tango", "candombe"** o **"chica"** —danza de pareja suelta en conjunto— posible adaptación del antiguo ritual, a las danzas de moda —contradanza, minué u otras— a una especie de representación de la coronación de los "reyes congos" —fantasía imaginaria— y, la **"bámbula"** o **"semba",** danza guerrera colectiva, típicamente africana, especies coreográficas, comúnmente rotuladas genéricamente, **"tango"** —término que, a pesar de su coincidencia, con el nombre de nuestra danza orillera rioplatense, nada tiene que ver con ella— y, desde 1830 **"candombe".**

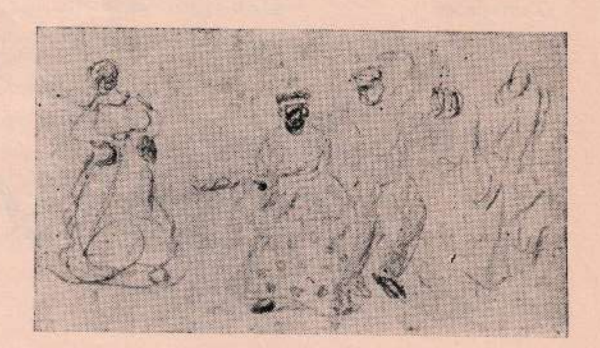
■ Estas danzas se desarrollaban entre la Navidad y el día de Reyes desde comienzos del siglo XIX, hasta 1870, año en que las "sociedades de negros" acuden a maestros de música a fin de que les escriban los cantos para interpretar en el Carnaval, transformándose entonces en comparsas de carnaval de las sociedades de negros.

■ El candombe, coreográficamente, se conformaba, en base a una marcha zigzagueante de conjunto, formando parejas. Los danzarines, que mantenían la cabeza siempre erecta, realizaban plásticos contorneos de cintura, vientre y hombros.



El último candombe, *óleo de Pedro Figari.*





Apuntes sobre candombe, ***de Pedro Figari.***

música e instrumentos

■ La música del candombe se caracterizaba por algunos rasgos que aún perviven en las actuales comparsas de morenos:

a — un instrumento: el **tamboril afro-montevideano;**

b — algunos **cortos estribillos cantados y**

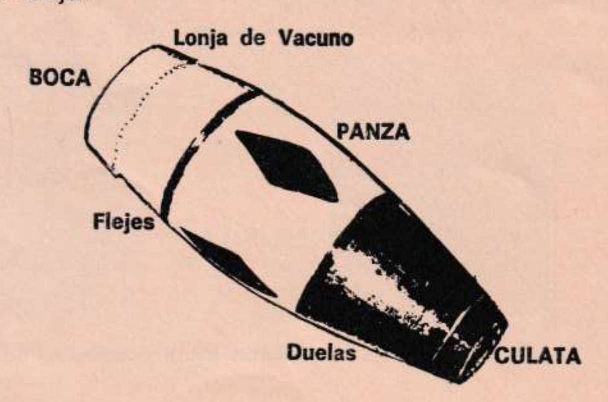
c — el **uso insistente de síncopas.**

El **tamboril afro-montevideano** es un instrumento de percusión, compuesto por un cuerpo de forma ovoide alargada, construido con duelas convexas, de barricas de yerba mate ajustadas por cuatro aros de flejes— tiras de chapa de hierro— en la que se distinguen tres partes principales: boca, panza y culata. Se llama culata a la abertura inferior, que es la más pequeña: panza, al sector más abultado y boca, a la abertura principal, que está coronada por una lonja de vacuno, claveteada con tachuelas, cuyo temple, tensión adecuada para el ajuste del sonido, se obtiene al calor de la llama de una pequeña fogata.



Temple de Tamboriles

Para su ejecución, se coloca suspendido en el hombro izquierdo, mediante una correa de lona forrada en arpillera y, se apoya, sobre la pierna derecha. En general, se ejecuta durante la marcha del instrumentista, que golpea alternativamente, la lonja y/o el cuerpo, con un solo palillo, que ase con la mano derecha y con los dedos o la palma de la mano izquierda sobre la lonja.



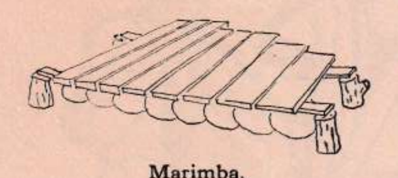


Detalle posición de Tamboriles.

■ En el candombe, se empleaban tamboriles construidos en cuatro tamaños, los que por sus dimensiones, generan sonidos de distinta altura. Estos, ordenados de lo agudo a lo grave, son:

chico,	de	65	cms.	de	altura	y	16	de	diámetro;
repique,	"	70	"	"	"	"	20	"	" ;
piano,	"	73	"	"	"	"	24	"	" y
bombo,	"	**78**	"	"	"	"	**27**	"	" ,

■ También, usaron otros instrumentos, que tuvieron vigencia, hasta los inicios de nuestro siglo, entre los que mencionamos:



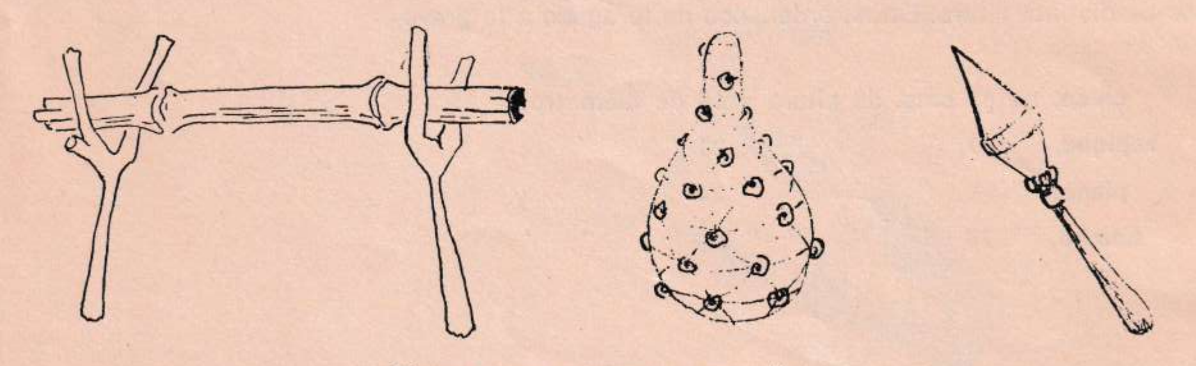
Marimba.

— **Marimba,** instrumento de origen bantú, construido sobre dos traviesas longitudinales de madera, que sostienen pequeñas tablillas, también de madera, de distinta longitud, debajo de las cuales pendían calabazas, que oficiaban de resonador. Emiten sonido al golpearlas por medio de palillos. Este instrumento se ha perfeccionado notablemente y, hoy se le considera el instrumento nacional de Guatemala.

— **Tacuara,** conformado por una caña gruesa, de poco más de medio metro de longitud, suspendida sobre dos horquetas, que se golpea con un palillo.

— **Mate o porongo.** Es uno de los instrumentos más primitivos y, su existencia, en América, se remonta a la época precolombina. Consiste en una calabaza seca, sin carne, en cuyo interior se introducen objetos duros, que emiten distintos sonidos al chocar en las paredes. Aquí en Montevideo, como en otros lugares, su sonoridad estaba enriquecida por unas conchillas que pendían de hilos, enhebrados en su parte exterior.

— **Mazacalla,** se construia con dos conos de hojalata, encajados en sus bases, con varios objetos duros dentro, que sonaban al agitarla y, un palo inserto, oficiaba de mango.



Tacuara, mate o porongo y mazacalla.

carácter y personajes

■ **Marcelino Bottaro,** escritor uruguayo de raza negra, contemporáneo, refiriéndose al candombe en su primera faz, expresa: "La representación de sus ritos, más comúnmente llamados ceremonias, es muy simple y muy alejados de todo sobrenaturalismo. Los ritos pueden reducirse a primitivas invocaciones, ruegos, súplicas, ofrecidas de perfecta buena fe a los dioses primitivos y mezclados, a veces, con lentos cantos guerreros, recordando la vida de las tribus. Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados de contorsiones y gritos de admiración o sorpresa, que corresponden perfectamente a los sonidos emitidos en el **"Macú"** —tambor grande— los huesos, pedazos de hierro y varios metales, instrumentos por medio de los cuales los negros reconstruían lo mejor que podían las costumbres observadas en las selvas del Africa tropical".

En la segunda faz, aunque mantienen sus grupos o "naciones", organizados en función de su procedencia —congos, mozambiques, benguelas, minas, cabindas, molembos, magies, etc., lo readaptan a nuevas concepciones, y se desarrolla tanto en **"canchas"** —terrenos especialmente acondicionados—, normalmente ubicados, en la vieja plaza del Mercado Chico o en las proximidades del Cubo del Sur o, en **"salas"** de baile, donde se reunían y formaban un cortejo con:

— uno o varios **"príncipes";**

— el **"escobillero";**

— el **"gramillero";**

— la **"mama vieja"** y,

— un **grupo de hombres y mujeres,**

presididos por sus "reyes", ante el altar de San Antonio o San Baltasar.



Mama vieja.



Escobillero.

El **"escobillero"** era el encargado de dirigir el ceremonial. Inicialmente, su insignia era un bastón, generalmente adornado con borlas, que luego, sustituyó por una escobilla. El **"gramillero"** representaba el papel del curandero y lucía, con dignidad, grandes anteojos, sombrero de copa, levita, una larga barba blanca, bastón y una valija, cargada de hierbas para curar, símbolos de su larga experiencia. La **"mama vieja"** era una muestra viviente de la eterna juventud. A pesar de sus años, coqueteaba sagazmente, con ágiles movimientos, se abanicaba y realizaba graciosas figuras con su sombrilla.

Desde 1870, el candombe se pierde y, las **comparsas del candombe,** que hasta el momento, los días festivos, recorrían las calles montevideanas, efectuando las **"llamadas",** para reclutar a los miembros de sus respectivas "naciones", ceden la posta, a las comparsas de carnaval, de las sociedades de negros que aún perviven.



Comparsa de negros.

Supervivencias folklóricas

Las supervivencias folklóricas configuran claros documentos de experiencias vividas. Perduran por sus valores profundamente verdaderos y esenciales, que el tiempo no puede diluir. Su continuo desarrollo es permanentemente readaptado: reverdece en función de múltiples realizaciones que los modifican y actualizan.

Así, continuamente. afloran juegos y canciones infantiles cuya área no tiene fronteras, y sus inicios se pierden en el tiempo. Aquí en Montevideo, las **"llamadas"** —comparsas de negros— aún perviven, aglutinan innúmeros valores que unen el presente con el pasado.



Mama vieja y gramillero.

afro - uruguayas

Las "llamadas", que mantienen una tradición en nuestra tierra de más de tres centurias, suelen desplazarse anualmente por el centro y los parques capitalinos, entre el 24 de diciembre y el Domingo de Ramos y, ocasionalmente, también reaniman los festejos ante triunfos futboleros nacionales e internacionales. Mas, el evento culminante se desarrolla la noche del último viernes de la semana de carnaval, donde, las distintas sociedades desfilan con sana y contagiosa alegría por las calles del barrio Sur, integrando sus comparsas con escobilleros, gramilleros, mamas viejas y jóvenes bailarinas, que marchan al son de una palpitante batería de tamboriles.

El término BATERIA se emplea como nombre genérico de los conjuntos de percusión.

Comparsa de una sociedad de negros.



POLIRRITMIA implica un desarrollo simultáneo de varios ritmos autónomos.

■ Actualmente, la batería agrupa varios juegos de tamboriles cuya integración básica es:

a — **uno chico;**

b — **dos o tres repiques** y

c — **uno o dos pianos.**

Normalmente, el chico se ajusta a una única fórmula que repite a modo de ostinato, mientras los repiques y pianos realizan un complejo diálogo improvisado, lo que genera una rica polirr**itmia.**



Detalle de tamboriles.

rondas y juegos infantiles

El niño que siente la necesidad de hacerse adulto, juega e imita las cosas que constituyen el mundo del hombre. Estos juegos, muchas veces cantados y danzados, se concretan o corporizan en los hechos de la vida, donde encuentra alimento para su espíritu. Se conservan a través de los siglos y se transforman espontáneamente, en función de las cambiantes condiciones que moldean la vida.

■ Para su estudio, podemos clasificarlas en:

A — **juegos no cantados;**

B — **canciones y**

C — **canciones danzadas**



La gallina ciega
de Goya.

Entre los **juegos no cantados,** distinguimos:

a — los de **a dos,** como "Fideo fino, fideo grueso" o

b — **en grupo,** ej. "La mancha".

Las **canciones** pueden ser:

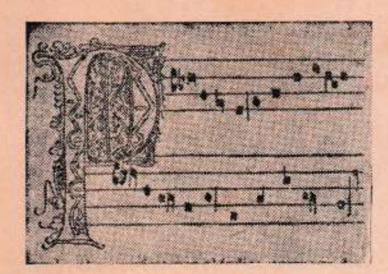
a — **arrullos,** ej. "Arrorró" o

b — **romanzas,** ej. "Mambrú se fue a la Guerra".

Los ARRULLOS son cantos para adormecer a los niños.

Llamamos ROMANZA a breves poemas puestos en música.

Rueda rueda, *tomada en 'Parque Posadas", Foto Nevio Gasperini.*



Comienzo del prólogo de las cantigas de Alfonso el Sabio.

Las CANTIGAS son canciones medievales, galaico-portuguesas.

Y las canciones danzadas, cuyos gestos y desplazamientos coreográficos, en general, están dados por la letra, se basan en:

a — la **ronda** o **rueda,** con los niños tomados de las manos o sueltos, dentro de la cual, se desplazan uno o más niños o bien, corren alrededor, ej. "La rueda rueda" o

b — en **hilera** o **calle,** como "Andelito, Andelito de oro".

■ Todas estas canciones, que en el Uruguay superan el centenar, en múltiples versiones, presentan una **melodía sencilla, cuyo ámbito es muy reducido. Son silábicas** y, en general, están prefiguradas en antiguas canciones del cancionero europeo. El "Arrorró", por ejemplo, proviene de una **cantiga** de Alfonso X, el Sabio, rey de Castilla y de León, compositor que incorporó la ciencia y la cultura oriental al saber español.

№ 4986

Comisión del Papel. — Edición amparada en el Art. 79 de la Ley 13349

Depósito Legal Nº 138.881/79